

А.С. Мухин

АКСИОЛОГИЯ ИСКУССТВА: К ВОПРОСУ О БАЗОВЫХ ПРИНЦИПАХ

Если кто размажет самые лучшие краски в беспорядке, тот не может доставить даже такого удовольствия, как набросавший рисунок мелом.

Аристотель. Поэтика.

Прежде, чем перейти к определению базовых принципов, которые могли бы лечь в основу аксиологии искусства, необходимо прояснить само понятие искусства. Вряд ли возможно дать исчерпывающую дефиницию [1], поэтому попробуем лишь очертить границы этого явления, сделав понятным предмет наших рассуждений.

Итак, установим эти границы посредством ассоциаций, которые у нас вызывают знакомые образы и предметы, чтобы на их примере понять, что именно в нашем сознании связано с искусством. Будем иметь в виду не все человечество с его многообразием мировоззренческих позиций, а именно ту его часть, которая мыслит (или чувствует) себя в ориентирах европейской цивилизации, которой близки европоцентристские представления об искусстве. Представим произвольный ряд предметов: дерево, сосуд, колесо, кирпич, картину, статую, храм. Среди перечисленного мы найдем то, что сразу отнесем к явлениям художественного порядка, определив его отношение к искусству. Очевидно, что таковым будет картина, статуя и храм. Ассоциации окажутся обоснованными известной видовой классификацией искусства, с каждым из видов искусства соотнесем вызванный в воображении предмет: с живописью – картину, со скульптурой – статую, с архитектурой – храм. Группу этих предметов назовем группой *очевидных ассоциаций*, в то время как остальные предметы отсеем от понятия искусство. Однако при более внимательном рассмотрении окажется, что и такие предметы как дерево, сосуд, кирпич, колесо можно соотнести с искусством. Причем соотношение это тоже будет касаться видового деления. Дерево как элемент паркового ансамбля имеет отношение к ландшафтной архитектуре, кирпич соотносится с архитектурой как конструктивный элемент кладки стены, сосуд – как предмет декоративно-прикладного искусства, а колесо в едином конструктивном целом, например, автомобиля – как объект художественного конструирования, дизайна. Подход соотнесения обыденных предметов с искусством можно назвать *системно-дискретным*, так как эти предметы становятся причастными искусству, когда становятся составной частью, деталью художественной системы, будь то дворец, автомобиль или предмет чайного сервиза. Другой подход, который подтверждает художественность простых вещей, назовем *эстетическим (или оценочным)*, поскольку не каждую вещь мы готовы отнести к искусству, а только соответствующую нашим эстетическим представлениям и оценкам, например, не просто сосуд, а древнегреческую амфору или фарфоровую вазу тюрингских мастеров. В этом случае бытовые предметы могут являться предметами искусства и вне некой единой художественной системы, во всяком случае, внутри отдельных его видов. Поскольку, определяя картину, статую и храм к искусству, мы делали это без оговорок, а определяя к искусству дерево, сосуд, кирпич и колесо – с соблюдением известных условий, постольку вторую группу, простых вещей, назовем *группой косвенных ассоциаций*. Первая группа – это группа предметов, которые являются собственно предметами искусства, их онтология *актуальна*; вторая группа – это группа предметов, которые *могут* бытовать как художественные, то есть только *потенциально*.

Из всего сказанного очевидно, что, по сути, любой предмет материальной культуры может иметь отношение к искусству – либо *безусловное*, либо *косвенное*. Следовательно, и само искусство должно иметь как бы две сферы – внутреннюю и периферийную, что можно было бы схематично представить как диаграмму в виде двух концентрических кругов – малого внутреннего и большого внешнего с общим для них центром. Во внутренний круг попадут те предметы, которые непосредственным (безусловным) образом мы ассоциируем с художественным миром, а во внешний – те, которые могут ассоциироваться с искусством, но при определенных условиях. Скажем, картину, созданную неумелым живописцем, отнесем все же во внутренний круг диаграммы, а кувшин, выполненный талантливым дизайнером – во внешний круг диаграммы, поскольку картина – произведение искусства по определению, а кувшин – произведением становится лишь при наличии своих несомненных эстетических достоинств. Что же определяет а priori картину, даже незначительных художественных качеств искусству? Не наши ли ассоциации, то есть представления людей в определении того, что и к какому роду деятельности принадлежит, какие категории и какие объекты имеют непосредственную связь между собой, а какие связаны

лишь с оговоркой. Естественно, что в данном случае имеет значение особенность сознания, определяющего специфику разного рода связей. Воспитанные в конкретной среде, привыкшие считать искусством вполне определенную сферу человеческой деятельности, мы даем оценку этой деятельности и соотносим предметы материальной культуры с разными сферами искусства, находясь внутри самой системы искусства, например, в качестве художников, коллекционеров или зрителей. По этой причине морфологическая связь предметов с той или иной сферой – внутренней или периферийной – для нас очевидна на интуитивном уровне; естественные ассоциации, позволяют нам соотнести предмет и надлежащую ему сферу художественного без сложных логических построений. Открывая иные культуры, цивилизации и присущие им художественные практики, мы по инерции размещаем в соответствующих областях искусства различные объекты – статую Будды определяя скульптуре, а резную маску деревянного дома североамериканских тлинкитов – прикладному творчеству, понимая, вместе с тем их сакральный характер и множественные смыслы в системе другой культуры и других религиозных представлений.

В данном случае европоцентристское понимание культуры обладает рядом преимуществ и прежде всего в открытости по отношению к другим культурам. Европейское сознание легко находит для себя другие культуры и при осознании их как *иное* готово встроить любую иную культуру в свою ценностную картину мира, но при условии соблюдения иерархии. Эта иерархия проистекает из классификационной способности европейского человека понимать бытие через категории, устанавливая отношения между различными ступенями бытия через виды, подвиды, классы и роды. Такое категориальное свойство нашего мышления хоть и сохраняет превосходные оценки собственной культуры, но оставляет место и для других культур. Знакомство с миром через изучение культурно *иного* свойственно именно европоцентристскому сознанию. Изучать иное и принимать в своей системе ценностей – сравнительно недавно сформировавшаяся способность. Еще древние греки, философия которых способствует рождению категориального мышления, рассматривали иные культуры как «варварские», негативно негреческие. Однако это не мешало изучать и принимать достижения других культур. Римляне были открыты культурному и религиозному синкретизму. Люди позднего Средневековья изучали Античность как *свое-иное*. Герои эпохи великих географических открытий и Европа Нового времени видят мир сквозь призму классификационных иерархий, чему способствует формирующееся научное мышление. Вселенная в сознании человека XVII-XVIII вв. это не только огромный часовой механизм, подчиненный законам движения и мирового тяготения, но и гигантский книжный шкаф или музейный стеллаж, на полках которого всякая реальность, в том числе и культурная, имеет отведенное ей место. Появление в это время музеев как публичных храмов информации, а также оформление гуманитарных наук (этнографии, истории, искусствознания, эстетики, филологии, фольклористики) говорит о выстраивании систематического отношения к культуре и искусству, когда возможно изучение чужого и встраивание его в общую систему ценностей относительно своего. Даже в годы разрушения цивилизаций доколумбовой Америки, европейское сознание находило восторги перед непонятной красотой искусства «дикарей». Испанские завоеватели восхищаются сказочными башнями и храмами [2], а Дюрер восторженно описывает в своем дневнике солнце из чистого золота и луну из серебра [3]. По этой причине, мы не будем опасаться европоцентристской «ограниченности», которая якобы мешает нам видеть достоинства иных художественных практик. Стоит признать, что в современном мире многие иные традиционные культуры успешно и активно принимают именно европейские модели и институты, например, философию, технику, новоевропейскую науку, европейское искусство (балет, симфоническую музыку, изобразительную классику), музей, педагогику, либерализм, то есть повторяют европейский путь освоения иных культур.

Построение диаграммы в виде круга с внутренним и внешним кольцом позволяет представить искусство как вид человеческой деятельности, практики и объекты которой соотносятся по принципу иерархии; в эти кольца могут входить произведения искусств самых разных цивилизаций. Им можно найти место либо во внешнем кольце, как памятникам *группы косвенных ассоциаций*, так и во внутреннем – как произведениям *группы очевидных ассоциаций*. Чем выше художественный уровень произведения, тем ближе оно к центру круга, чем меньше – тем дальше от него. Идеальное же произведение, мыслимое как совершенное и недостижимое, должно быть одним единственным за всю историю мирового искусства (в парадоксальной ситуации недостижимости) и находиться, следовательно, в центре. Поскольку локализация в точке невозможна, постольку идеальное произведение недостижимо. *Зримым* аналогом этого идеального произведения могла бы стать *невидимая* картина Френхофера из новеллы Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр», в которой

юный Пуссен и живописец Порбус видят совокупность мазков и линий, в каковую превратилось прекрасное изображение юной девы, доводимое старым художником до истинного совершенства, но, в конечном итоге, превращенное им в абстракцию [4]. Круг-диаграмма о котором мы говорим, может быть нарезан на секторы, каждый из которых соответствует искусству той или иной цивилизации, классификации которых возможно позаимствовать у А.Дж. Тойнби [5]. В этом круге для искусства любой мировой цивилизации будут отведены аналогичные пространства периферии и внутреннего круга, а художественная практика направлена острием своего сектора окружности к центру в попытке достижения идеального шедевра.

Объекты группы *косвенных ассоциаций* поместим во внешний круг, а объекты группы *очевидных ассоциаций* во внутренний. Чем выше художественный уровень этих объектов, тем ближе первые будут к границе внешнего и внутреннего кругов, а вторые – к их общему центру. В идеале, произведение группы *косвенных ассоциаций*, при условии его исключительного эстетического совершенства, должно на этой диаграмме пересечь границу внутреннего и внешнего кругов, как бы переходя из одной группы в другую и занимая место уже в иной локации. Вещь прикладного значения достигает уровня подлинного искусства, нивелируя свою функционально-утилитарную природу. Если же произведение группы *очевидных ассоциаций* невелико эстетическим достоинством, то место, занимаемое им во внутреннем круге, будет пограничным (на внутренней окружности), а то и вовсе, такая вещь пересечет границу кругов, оказавшись в группе *косвенных ассоциаций*, ибо она настолько примитивна, что обладает кустарно-ремесленной природой. Однако ни превосходное произведение ремесла, ни убогое произведение искусства, не пересекут границ своих кругов, и будут стремиться к ним бесконечно, подобно бесконечному стремлению отрезка к нулю при делении прямой в апориях Зенона.

На такой диаграмме художественной иерархии есть место любой культуре и ее достижениями. В зависимости от удельного веса культуры (количества памятников и роли в мировых процессах) на диаграмме можно увеличивать или уменьшать сектор данной конкретной культуры. Круг может быть сколько угодно большим. Перефразируя Ав. Августина, скажем, что его «окружность же нигде» [6].

После того, как мы схематично представили структуру иерархии художественных достижений, определим, по каким принципам будут размещены в этих кругах различные произведения. Это, пожалуй, и есть самое трудное и одновременно самое очевидное. Мифом является утверждение, согласно которому невозможно производить сравнительных оценок, то есть устанавливать аксиологические ориентиры в искусстве, ведь «эстетическое – это общечеловеческая ценность» [7]. Любая художественная практика подразумевает определение *лучшего* и *худшего*. Мнение о плюрализме художественных вкусов объясняется широким кругозором современного человека, которому известны и древнеегипетские фрески, и фарфор Китая, и античные мраморы, и тотемы индейцев, и живопись Возрождения, и эксперименты XX в. Однако это многообразие означает лишь количественную наличность, лишь утверждение того, что *все это есть*, а не того, что *все, что есть* аксиологически одинаково. Качественных характеристик эта наличность не утверждает, иными словами, нет связи между большим количеством культурных практик и равенством их между собой, хотя некоторые исследователи и утверждают, что «любая ценностная избирательность в истории выступает как *равноправная* (курсив – в тексте)» [8]. Более того, для каждой из этих практик свойственна своя система оценок, система определения должного и подлинного, лучшего и худшего.

Проблема определения ценностного порядка того или иного произведения искусства появилась давно. Любая художественная система, являющаяся эстетическим наполнением цивилизации, есть система иерархическая, которая устанавливает посредством канона *лучшее* и то, что таковым не является. Такая система, всегда ориентируясь на некий идеал, стремится воплотить его, отрицая возможный произвол со стороны художника целым сводом правил. Канон в искусстве Древнего Египта и в теоретических построениях Поликлета, иконографические предписания в средневековом искусстве, правила в стенах академий Нового времени, стилевые принципы барокко и классицизма, академизм XIX в., манифесты и декларации художников авангарда, дисциплина школы П. Филонова, – все это явные механизмы определения лучшего, стремление оградиться от постороннего, несовершенного, худшего, от того, что не соответствует правилам эстетического, идейного или технико-технологического характера. Там, где наличествует канон, художественный плюрализм умирает.

Неверно, что определение ценностного в искусстве быть не может. Это мнение, если и нельзя сходу опровергнуть, противоречит одному базовому принципу отношения человека к миру. Любая сфера человеческой деятельности предполагает определение преимуществ и недостатков,

выстраивание ценностной шкалы, в которой на различных ступенях мы устанавливаем объекты и явления мира. В своей повседневности человек руководствуется соображениями типа *лучше – хуже*. Выбираем ли мы продукты питания, костюм, или тур в дальние страны – из всего доступного стараемся выбрать лучшее для себя. Понятие *лучшего* как абсолютная категория имперсональна и абстрактна. Это идея трансцендентного порядка. Ею мы руководствуемся как в будничной повседневности, так и в минуты эстетического озарения.

Понятие *лучшего* (и до понятия, на уровне интуиции) сформировалось в результате эволюции человека. Оно обусловлено инстинктивным стремлением выжить, продиктовано биологическими механизмами. Первобытный охотник, добывающий пищу, огонь и кров, должен был обладать лучшим, то есть тем, что выражало оптимальное сочетание всех условий, при которых жизнедеятельность могла гарантированно осуществляться на протяжении длительного времени. Правильно сделанное копье, пирога и жилище до сих пор являются, каноническими моделями жизненного уклада, которые и современные нам первобытные племена, тщательно соблюдают, передавая из поколения в поколение.

Изобразительное искусство долгое время являлось необходимым инструментом освоения действительности, и не могло быть свободно от категории лучшего, поскольку его формы и объекты определялись как должные (уместные, нужные, правильные) или, в обратном случае, не имеющие права быть (отступающие от канонов, неверные, нарушающие традицию). Независимо от эстетических взглядов, культуры, региона, этноса различные традиции мирового искусства, его типы и виды развивались с соблюдением правил, табу. Табу и было тем мерилom, которое определяло *лучшее*, то есть соответствующее воззрениям, установкам, картинам мира, легендам и мифам [9]. В этом смысле, различные культуры, от первобытных и до рубежа XIX-XX вв., являются своего рода инерциальными системами, часто независимыми друг от друга. Эта независимость делает порой невозможным существование общего эталона, которым поверялось бы лучшее в искусствах. Внутри каждой из этих систем, наоборот, эталон есть, а ценностную разницу можно определить между произведениями одной традиции, одной школы, одной мастерской. Естественно выстроить шкалу, которая бы выявляла значение образцов одного культурного поля. Нетрудно, при известных условиях, определить, кто совершеннее, скажем, Дуччо или Джотто, что так блестяще делает в своем анализе Б. Бернсон [10], выстроивший систему художественно-ценностных категорий для искусства Возрождения, но это сложно сделать (либо невозможно), при сравнении работ Леонардо и Малевича.

Однако парадокс ситуации заключается в том, что если бы творения Леонардо и Малевича относились к разным видам человеческой деятельности, *то есть к разным классам явлений*, к искусству и сельскому хозяйству, то сравнения между ними были бы действительно невозможны, но поскольку картины того и другого есть изобразительное искусство (один класс явлений), постольку возможность сравнения работ этих *очень* разных мастеров возникает с логической неизбежностью. Тем более она возникает при изучении художников одной школы, одной страны или эпохи, и даже тогда, когда сосуществуют в одно время исключительно разные художественные практики, например, ТПХВ (передвижники) и «Бубновый валет», группы ОСТ и АХРР, ученики М.В. Нестерова и П.Н. Филонова. Это сравнение мы осуществляем по принципу лучшего, потому что зрительский вкус – это, в конечном итоге, констатация того, что мы признаем своим, неотъемлемым от природы нашего мировоззрения, наших эстетических воззрений, признаем лучшим из того, что мы принимаем для себя из мира искусств. И если правда, что «в искусстве... большинство культурных людей ценит глубокий замысел и красоту идей» [11], то вкус, действительно, подвигает нас к некоему идеалу, который по определению должен обладать высокими ценностными характеристиками. Здесь, правда, возникают противоречия между позицией зрителя, который выбирает *лучшее*, и позицией ученого, для которого явления искусства аксиологически однородны и сравнения между которыми можно провести по морфологическому или хронологическому принципам. И, тем не менее, поскольку исследователь не может находиться вне культурного поля, он тоже является зрителем, а выбор стать исследователем, продиктован его же зрительским опытом, имевшим в его жизни место раньше, чем исследовательская деятельность. Более того, оценочное суждение, которое опирается на аксиологическую систему, не зависит от ее разработанности, необходимо в области знаточества и атрибуции художественных памятников. В истории искусствознания хорошо известно оценочное суждение великих экспертов (Б. Бернсон, М. Фридлендер, М. Дворжак), глаз которых позволял точно определить уровень мастера, степень художественного качества в сравнении с другим мастером, когда принцип *лучше – хуже* лежал в основе сравнения творчества, например, Джованни Беллини и Марко Базаити, для установления

авторства «Пиршества богов» (1514; Вашингтон, Национальная галерея) Беллини, которое ранее приписывалось Базайти [12]. Как же определить принципы градации на шкале *лучше – хуже*, и какими эти принципы могут быть? Обратимся к этому ниже.

Изобразительное искусство отражает в своих произведениях то, что мы узнаем вокруг себя. Поэтому, сколь простым ни было бы изображение действительности, мы всегда можем ее узнать, в древнеегипетских ли фресках, в картинах мастеров кватроченто или в творчестве импрессионистов. Даже орнаментальные мотивы и геометрический декор – так же узнаваемы. По этой причине абстракция в искусстве невозможна, так как все, что человек способен изобразить, он должен прежде увидеть. В этом смысле красочные пятна в работах В.В.Кандинского не более абстрактны, чем случайные пятна на стене, пепел и облака, наблюдать которые для развития своего воображения и фантазии, советовал ученикам Леонардо да Винчи [13]. Согласно легенде, случайно упавшая и неожиданно освещенная лучами солнца картина Василия Васильевича, стала прототипом для работ абстрактного искусства [14]. Что бы мы ни наблюдали в искусстве – светотень Караваджо или светотональный контраст в композициях Л. Лисицкого – явления одной природы, но находящиеся на разных участках ценностной шкалы. Художник – это тот, кто может изобразить максимально сложное из того, что окружает нас в действительности; любой из нас – это тот, кто может изобразить, но максимально простое. «Черный квадрат» Малевича – это *квадрат* по своей изобразительной природе и то, что мы высказываем о нем, те смыслы, которые он якобы содержит в себе, – все это не является его частью, не присуще ему как геометрической фигуре. Но если мы видим изображение уток на фресках фиванской гробницы или «Лошадь, испугавшуюся грозы» Э. Делакруа, то мы видим не только животных, но их движение, норы, повадки, намерения, то есть те составляющие мотивы жизни, которые присущи им от природы, даже если они и не изображены непосредственно в произведении искусства. Потому-то художник и удивляет нас, так как может изобразить *больше* того, чем то, что можем изобразить мы, следовательно *больше* из того, что возможно изобразить *сложнее* того, что изображено по минимуму. Сложное в данном случае будет лучшим для искусства, чем простое, так как простое может изобразить *любой*, но если *любой* – и есть художник, то кто тогда не художник? Если любое изображение, в том числе и самое простое, относится к сфере искусства, то что тогда к ней не относится? Если не существует чего-либо за пределами искусства, то не существует и самого искусства, так как понятие *искусство* явно указывает на некую специфику явления, то есть на некую онтологическую его ограниченность. Если же онтологически искусство не ограничено, то оно и есть само *бытие*, а поскольку понятие *бытие* и понятие *искусство* не являются синонимами, то те, кто как И. Зданевич в «Да-манифесте» (1913) утверждают, что искусство – это все в мире («всёчество») [15], либо обнаруживают противоречие в терминах, либо не знают о существовании искусства как явления. Следовательно, *все* искусством быть не может; искусство является специфическим видом деятельности, который как всякий вид деятельности обладает одним из важнейших определяющих его качеств – *сложностью*. Таким образом, одним из базовых принципов аксиологии искусства должен стать *принцип сложности*. Чем сложнее произведение искусства, тем оно значительнее. Сложность в иерархии должна занимать высшие (лучшие) позиции, что соответствует представлениям о функционировании систем. В окружающей нас природе высшие системы – сложнее, низшие – проще [16]. В природе как таковой, ценностный аспект не имеет ни бытия, ни логического смысла – но до тех пор, пока не появляется субъект сознания. Как только он обнаруживает свою актуальность, между различными ступенями мировой иерархии начинают выстраиваться отношения ценностного порядка, поскольку ценностные значения тех или иных ступеней бытия, тех или иных систем природы определяет сознающий бытие субъект, а ценностными значениями он наделяет различные системы, занимающие различные же ступени иерархии, относительно *самого себя*. Если же допустить существование абсолютного субъекта сознания (Бог) в природе и над природой, существующего до нее и творящего ее, то аксиологические значения различных систем в природе мы вынуждены будем признать объективными. Поскольку искусство невозможно без субъекта сознания, поскольку наличие зрителя определяет вообще необходимость искусства, постольку невозможно отказаться от отношений ценностного порядка между различными системами и ступенями иерархии самого искусства. Следовательно, *сложность* явления будет определять его положение в иерархии искусства, в иерархии художественных ценностей.

Следующий принцип, как мы полагаем, это принцип *миметический*, принцип подражания, который обосновывает еще Аристотель [17]. Если в изобразительном искусстве сама *изобразительность*, есть своего рода подражание реальности, то в чем будет заключаться смысл этой изобразительности [18]? Иллюзорно переданная реальность в картине, например пейзаж, не

влечет за собой появление равноценного объекта, то есть еще одного лесного холма с *настоящими* деревьями и травами, ручьем или озером. Однако появляется образ, который в системе представлений зрителя о живой природе занимает равноценное положение относительно тех образов природы, которые складываются в его сознании нехудожественными средствами, например, из путешествий, уроков географии, научно-популярных книг, просветительских фильмов и телепередач. Равноценное положение этот образ в системе зрительских представлений может занять только при условии, что он будет узнаваем. Для того, что бы зритель узнал лес на картине пейзажного жанра, лес должен быть нарисован художником в тех формах и теми художественно-выразительными средствами живописи, которые неизбежно ведут к узнаванию образа природы в сочетаниях цветowych пятен, линий и мазков. Чем выше умение художника порождать узнаваемый образ, тем выше подражательная сущность его искусства, тем сильнее заявляет о себе миметический принцип. Чем точнее, согласно этому принципу изображено дерево (дуб; старый дуб; старый дуб, покрытый осенними листьями), тем вероятнее, что в сознании зрителя будет рожден образ полноценный в череде других образов объектов и явлений природы. Поскольку образы искусства индивидуальны, постольку миметически достоверный образ природы, рожденный в сознании зрителя, будет *еще одним* представлением о природе, станет *новой* гранью этих представлений, духовно обогащая человека.

Так называемое актуальное искусство, или более ранний его эквивалент, абстрактное искусство, не могут породить таких образов без апелляции к художественно-выразительному языку противоположных практик реалистического (традиционалистского, классического и т.п.) искусства. Но обращаясь к реалистическим средствам старого искусства, актуальное искусство теряет свое принципиальное лицо, перестает быть *иным* по отношению к традиционным стилям и направлениям искусства. Если же оно останется на позициях абстрактного комбинирования, из различных форм составляя некие артефакты, то не сможет создать, например, из совокупности пивных банок образ живой природы, а из забинтованного табурета – образ человека. Однако не является ли простая подражательность и точность оптического воспроизведения окружающей действительности гарантией создания произведения, занимающего высшие ступени аксиологической иерархии? Ведь в таком случае, любое визуальное качественное фотоизображение, сделанное (при нынешнем уровне развития техники) ребенком, будет более ценным для искусства, чем пейзажи голландских мастеров XVII в., или художников барбизонской школы? Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо вспомнить о той *цели*, с какой художник обращается к изображению (порой исключительно правдоподобному) окружающей нас реальности.

Принцип *телеологический*. Если художник изображает реальность ради реальности, то он выполняет работу, либо имеющую значение только для него, как для самостоятельного художника, радующегося успехам в исполнении миметического принципа, либо такую работу, которая радует его самим процессом творческого времяпрепровождения. Художник, так называемого большого искусства, все свои способности воспроизводить форму ставит на службу содержанию, которым должно быть наполнено его произведение. Следовательно, содержание и есть цель его творчества. Глубину этого содержания, или, во всяком случае, одно из его качеств, можно определить понятием *иносказания*, когда нами увиденное в произведении говорит и о *самом себе*, и о чем-то *ином* через *себя*. Гармонией является, по всей видимости, равновесие между качеством формы видимого в произведении и глубиной того *иного*, о чем это видимое повествует. Целью произведения искусства, таким образом, является тот смысл, который может угадываться в узнаваемых формах; чем он богаче и сложнее, тем возвышеннее цель произведения. Чем сложнее этот смысл, тем сложнее должна быть и форма произведения. Таким образом, телеологический принцип отсылает нас к принципу сложности, и эту сложность мы видим и в форме произведения, и в его содержании, и в равновесии между первым и вторым в контексте художественного произведения.

Представляется, что иносказание, к которому как к цели стремится художник, должно быть морфологически иным по отношению к форме. Например, человек, как личность, представитель своего класса или профессии, будет отличаться от такого понятия как страна, государство, родина, но в произведении искусства, в картине, образ человека будет способен рассказывать о стране как об *ином*. На рубеже XIX-XX вв. появляется целый ряд произведений, в которых изображение человека, является механизмом повествования об ином порядке понятий, о целой стране, о России. В «Крестном ходе в Курской губернии» И.Е. Репина, в «Витязе на распутье» В.М. Васнецова, в «Душе народа» М.В. Нестерова зритель видит формы, в которых можно представить понятие не просто сложно изображаемое, но и наполненное совокупностью смыслов, связанных с комплексом морально-нравственных, социальных, религиозно-исторических и политических оттенков. Цель,

которую ставили художники, была сложна, но достичь ее можно было именно через качества живописи, подчиненные миметическому принципу, живописи, в которой необходимо было узнать известные образы. Формы абстрактного искусства выразить такие понятия не в силах без сопутствующих пояснений, например, без названия. И если бы у плаката Л. Лисицкого отсутствовал текст – «Клином красным бей белых» – то постижение идеи могло бы и не состояться. Не случайно поэтому супрематические плакаты не получили распространения ввиду необходимости текстового пояснения и умственной работы зрителя по увязыванию геометрических фигур и слов, в то время как в революционной России большинство населения было неграмотным.

Сложное произведение искусства, где и форма, и содержание богаты по своим качествам, не декларативно по сути. Оно не требует пояснений, во всяком случае, эти пояснения будут звучать в унисон решению тех задач, которые ставил перед собой художник. Содержание, понятое через форму, часто угадывается интуитивно даже мало подготовленным зрителем. Иными словами, форма раскрывает содержание, и произведение говорит само за себя, в то время как критик лишь помогает уточнить детали этого содержания. Произведения современных деятелей от искусства требуют громких названий и развернутых повествований-философем. Без них произведение – непроизведение, не будет восприниматься таковым, и только после *серьезной* критической работы искусствоведов объекты самого разного рода принимаются доверчивым зрителем за плоды художественной деятельности. Содержание таких шедевров является следствием конвенции, некоторой договоренности между художником, критиком и зрителем, что, например, старый металлический хлам символизирует конец индустриальной цивилизации, а гора шоколадного мусса в залах Рейксмузеума – фекалии нацистов, вывезших из музея национальные сокровища Голландии. Однако сами по себе – ржавый металл и мусс, – не заключают этих смыслов, или скажем так, в них потенциально скрыт каприз художника по наделению любым смыслом того, что в действительности его не имеет. Возникает проблема контекста, того окружения, которое и заставляет нас принимать смыслы, какими художник наделяет свои творения. Этим окружением может быть как общественное мнение, согласное с игрой творца, так и подготовленная пиар-акция, как обильная критическая литература, формирующая фон, так и музейное пространство, в котором, по мысли некоторых деятелей XX в., любая вещь становится произведением искусства, обретая до того несуществующие у этой вещи эстетические качества. Если объект современного (актуального искусства) нейтрален по отношению к любому смыслу, к любому содержанию, которое, не связано с формой, и которым можно наделить этот объект, то этого содержания у него нет и быть не может. Таким образом, мы сталкиваемся с любопытным феноменом – с произведением искусства, у которого есть лишь формальная структура, но отсутствует содержание; но может ли такой объект быть произведением художественного творчества?

Зависимость современных объектов искусства (артефактов) от физического или ментального окружения, ставит вопрос еще об одном аксиологическом принципе – о принципе *среды*. Все хорошо знают, как важна среда не только для физического бытования произведения, но и для его прочтения. Полнокровное общение с шедевром это созерцание древних фресок в храмах, витражей в средневековых соборах, икон в церквях; музейная среда переносит произведения искусства в чужой для них контекст [19]. Но не является ли для современного культурного сознания музей таким же естественным контекстом для восприятия произведений, как их первоначальная среда. Современный человек, во всяком случае, человек последних 200 лет, считает музейную среду законной вотчиной художественного произведения. Однако справедливо и другое утверждение: произведение искусства, извлеченное из музейной среды, воспринимается все так же как принадлежащее искусству. Репродуцировано ли оно в книге, на странице журнала, или в internet; перенесено оно в выставочный зал из частной коллекции, или обнаружено в антикварной лавке, – оно читается как *вещь в себе*, то есть как некая данность, воспринимающаяся как явление искусства даже при перемене мест. Но выдержит ли испытание переменной мест многое из того, что называют актуальным искусством. Узнаем ли мы в металлическом хламе на свалке шедевр, который до этого занимал залы музея, более того, узнаем ли мы в том или другом объекте современного искусства произведение, перемести его кто в другой зал, музей или, забыв при этом, снабдить табличкой. Даже относительно традиционные произведения теряются в многообразии предметного мира при перемене среды. Я вспоминаю случай, который произошел со мной в Лейдене: прямо у стены антикварной лавки, на мостовой, среди самой разной старинной всячины, стоял, прислоненный к прочей рухляди... «Черный квадрат» К.С. Малевича, разумеется, его хорошо исполненная копия. Но никто из прохожих, останавливающихся у магазина и роющихся в миловидном мусоре прошлого, не замечал работы копииста. Но было бы возможно, чтобы качественно выполненную копию с

Вермеера, Рембрандта или Караваджо, даже на улице так бесцеремонно обходили стороной? Было бы возможно не заметить произведение искусства даже в чужеродной среде? Если бы это было так, археология состоялась бы не полностью, но вспомним восторг тех, кто на заре науки, случайно или преднамеренно извлекал на улицах и площадях ренессансного Рима, осколки античных мраморов, узнавая и признавая в этих осколках подлинные шедевры.

Поскольку мы заговорили об исторических памятниках, имеющих художественное значение, постольку уместно определить еще один принцип – принцип *исторической энтропии*. Если историю искусства, искусство как явление и форму общественного сознания, рассматривать в качестве системы, то к этой системе применимы законы термодинамики. Закон возрастания энтропии утверждает невозможность восполнения энергии в изолированной системе в принципе, так как *для любого процесса в изолированной системе энтропия конечного состояния не может быть меньше энтропии начального состояния*. Следовательно, развитию каждой системы должны соответствовать периоды начала, становления, апогея, спада и упадка. Так как периоды – это отрезки времени, то следует понимать направление времени, как переход состояний системы от низких значений энтропии к высоким, поэтому само движение времени возможно экстраполировать на «движение» истории [20]. В истории искусства мы выделим периоды с низким и высоким значением энтропии, чему в общеизвестном смысле будут соответствовать различные периоды расцвета, взлета, необычайных достижений, спада и упадка. Из этого следует, что эпохи, переживающие исключительный расцвет культуры – это эпохи прошлого, Ренессанс, например. И наоборот, эпоха упадка – это современная нам эпоха. Поскольку расход творческой энергии, как любой другой энергии, невосполним без внешнего воздействия, постольку нет надежды на то, чтобы современную, или следующую в грядущем эпохи можно было рассматривать как время каких-либо художественных достижений. Какой бы фантастической ни казалась такая экстраполяция законов термодинамики на ход исторических процессов, стоит вспомнить, что развитие истории искусства с постепенным высвобождением энергии абсолютного духа из материи, которое, по сути, предопределяет конец развития всей мировой художественной культуры, видел Г.В.Ф. Гегель в своей «Эстетике». Дух в саморазвитии выражается от периода к периоду в различных видах искусства, возвышая одни и умоляя другие виды творчества [21]. От архитектуры *символического искусства* к скульптуре *классической художественной* формы, от скульптуры к *романтической форме*, которая воплощается в живописи и музыке [22]. На пути такого исторического прогресса дух теряет тяжесть материи, пока не обнаруживает себя в звуке, освобождающем «идеальное из его плена у материального» [23].

Подводя итог сказанному выше, следует отметить необходимость определения искусства через понятие *иерархии*, поскольку иерархия является основой аксиологической шкалы искусства, на которой по принципу *лучшего* производится отбор художественных явлений для локализации их на той или иной ступени иерархии. Базовыми принципами аксиологии искусства, по нашему мнению, должны стать: принцип *сложности*, *миметический* принцип, *телеологический* принцип, принцип *среды* и принцип *исторической энтропии*. Будем надеяться, что эти принципы и намеченные нами пути решения вопросов аксиологии искусства послужат созданию некоей общей теории, которая имея возможность воплотиться на практике, стала бы мерилем ценности подлинного творчества и заступницей достижений мировой художественной культуры.

Примечания

1. Анализ понятия см.: Грэм Г. Философия искусства. М., 2004. С.206-217.
2. Галич М. История доколумбовых цивилизаций. М., 1990. С.101-102.
3. Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма. СПб., 2000. С.477-478.
4. Даниэль С. Сети для Протея. СПб., 2002. С.37.
5. Тойнби А.Дж. Постигание истории. М., 1991. С.100.
6. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С.167.
7. Боров Ю.Б. Эстетика. М., 1981. С.43.
8. Кривцун О.А. Эстетика. М., 1998. С.178.
9. Нарушение табу часто выдается за революционную политическую деятельность против носителей культурных устоев (Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. М., 1980. С.25).
10. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 2006. С.286-295.
11. Там же, с.269.
12. Там же, с.44.
13. Винчи Л. да. Избранные произведения. Минск-М., 2000. С.293-294.
14. Шепетис Л. От жизни – в ничто. М., 1972. С.111.
15. Манин В. Неискусство как искусство. СПб., 2006. С.85.
16. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. М., 2004. С.283.
17. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С.1064, 1065, 1067.
18. Несмотря на примирительное отношение Г. Грэма к абстракционизму, он признает изображение наиболее ценным методом искусства (Грэм Г. Ук. соч. С.127).

19. См.напр.: Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Священник Павел Флоренский: избранные труды по искусству. М., 1996. С.202.
20. См. подробнее об этом: Мухин А.С. Нидерландская живопись XV века в свете аксиологических суждений // Науки о культуре – шаг в XXI век. М., 2003. С.205-210.
21. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. М., 1968. Т.1. С.89-93.
22. Там же, с.95-96.
23. Там же, с.93.